



CARLOS  
EN LA CRUZ-DIEZ  
ARQUITECTURA

CARLOS  
EN LA CRUZ-DIEZ  
ARQUITECTURA

A JOSE MARIA  
A QUIEN AGRADECO  
HABER CONOCIDO  
MI VIDA. GRACIAS !

CARLOS-DIEZ

---

30 / 1 / 21



## **Fundación Banco Consolidado**

### **Junta Directiva**

Presidente

José Alvarez Stelling

Vice-Presidente

Miguel Hausmann

Primer Vocal

Rafael Rodríguez Guerrero

Segundo Vocal

Jimmy Teale

Tercer Vocal

Edmundo Díquez

Secretaria

Haydée Cisneros de Salas

Auditores

Carlos García

Felipe Suárez

Coordinadora

María Eugenia Cruz Bajares

Asesores

Edmundo Díquez

Alberto Grau

Sofía Imber



## Centro Cultural Consolidado

### Director

Rita Salvestrini

### Artes Plásticas

José María Salvador

Luis Pérez Oramas

### Música

Alberto Grau

Bolivia Bottome

Alberto Grau

Daniel Salas

Pili González

### Danza

Nena Coronil

### Teatro

María Cristina Lozada

### Educación

Nelly Barbieri

### Diseño gráfico

John Lange

### Montaje

Nicolás Sidorkovs

### Servicios Generales

José Vicente Martínez

Adolfo Alvarez Benítez

Gerardo Tirso Machado

Jairo Acevedo

### Registro

Elida Salazar

Dolores Henríquez

### Audiovisuales

Susana Aray

### Contabilidad y Finanzas

Maribel Blanco

Nancy Alaña

Javier Martínez Perdomo

Alfredo José Viera

### Información

Nere Lascuraín

Jackeline Reyes

### Seguridad

Inversedes

### Mantenimiento

Silvia Oliveros

Migdalia Sevilla

### Colaboradores

Bolivia Bottome

Nena Coronil

Alberto Grau

John Lange

María Cristina Lozada

Luis Pérez Oramas

Daniel Salas

José María Salvador

## Exposición

### Material de apoyo didáctico

José María Salvador

### Imagen gráfica

John Lange

### Producción audiovisual

Susana Aray

### Diseño de montaje

Nicolás Sidorkovs

### Registro

Elida Salazar

### Control de obras

Dolores Henríquez

## El artista en la arquitectura y la ciudad.

José María Salvador

### Diálogo con Carlos Cruz-Diez

**José María Salvador** Aprovechando la circunstancia de su exposición de obras de intervención en el espacio urbano-arquitectónico, que organiza el Centro Cultural Consolidado, deseo iniciar con Usted un diálogo abierto en el que afrontemos con valentía ciertos temas que preocupan a los habitantes de la ciudad moderna intervenida por el artista. Voy a asumir ahora el papel de "abogado del diablo", y por eso muchas de mis preguntas serán formuladas con el propósito de buscar respuestas audaces y comprometidas por parte de Usted. Iniciemos, pues, nuestro intercambio conceptual.

Desde hace mucho tiempo viene Usted sosteniendo con el mayor énfasis que el artista contemporáneo debe ser llamado a participar en las grandes decisiones relativas al diseño y acondicionamiento del medio ambiente arquitectónico y urbano. ¿Podría precisar cuál es la función específica que deben cumplir hoy día el arte y el artista en la arquitectura y la ciudad?

**Carlos Cruz-Diez** Antes de comenzar a responderte, quisiera hacer un reconocimiento y un homenaje a Carlos Raúl Villanueva y a todos los artistas, tanto nacionales como extranjeros, que participaron en la integración de las artes en la Ciudad Universitaria de Caracas. En los años 40-50 se hablaba de la integración arte-arquitectura, pero es Villanueva quien tuvo la visión de escoger a los artistas más importantes de su época, sin que aún fueran suficientemente conocidos, y realizar con esplendor lo que hoy conocemos. Lamentablemente el venezolano no ha tomado conciencia de su importancia, porque esta insólita realización no ha tenido la divulgación necesaria para hacerla conocer del país y del mundo exterior. Espero que en un futuro próximo el error será corregido.

Ahora, respondiendo a tu pregunta, creo que, en el contexto arte-arquitectura-ciudad, la función del artista pudiera ser como la de un asistente poético en función de la sublima-

ción, del descondicionamiento en la ruptura de códigos gregarios, en busca del asombro perdido y de nuevos puntos de partida en las referencias espirituales tanto de él mismo como de sus semejantes.

En las grandes urbes superconcentradas el hombre lleva una vida bastante reprimida, consecuencia de que sus actitudes y comportamientos deben obedecer a reglas que se han impuesto como instrumento para poder vivir gregariamente. Esa es una situación relativamente nueva, de apenas algo más de un siglo, a la que el hombre no ha sabido dar una solución más adecuada que la represión y los códigos. El ser humano durante milenios vivió esparcido sobre la tierra en los campos, en los villorrios.

El fin de los reinos, el advenimiento de los estados y la sociedad industrial produjeron enormes concentraciones de gente, y los burgos se convirtieron en grandes ciudades con problemas nuevos que no estábamos acostumbrados a vivir. Por lo tanto, hubo que instrumentar otras maneras de convivir. Habitar en una gran ciudad significa vivir entre la compresión y la represión a niveles muy superiores a los que viven en el campo. Llamo represión a la conducta codificada que debemos tener para poder vivir en la compleja sociedad de hoy, que nos obliga a ser cada vez más iguales, más standard.

Ante esta situación obligante, el que habita la gran ciudad toma una actitud —que puede ser inconsciente o no— de automatismo, de indiferencia, de no pensante en su deambular cotidiano, que nos hace atravesar un paso peatonal o detenernos ante un semáforo sin concientizarlo, y nos lleva a desplazarnos instintivamente a través de la multitud sin que nada nos quede de placer, de agrado o de importante en nuestra memoria: sólo el automatismo obediente.

Por eso, me pregunto si el artista, actuando con su obra en la ciudad, no podría jugar un papel importante haciendo despertar la



percepción dormida y transformar lo neutro, lo automático, en actitudes positivas para el patrimonio espiritual del hombre.

En este contexto de cosas, han surgido fenómenos muy interesantes: por ejemplo, en los países no desarrollados la carencia de información en las calles y carreteras te impide llegar a tu destino, salvo que seas habitante del lugar; en cambio, en países muy desarrollados, el exceso de información que hay en las calles y carreteras se convierte en un problema de exceso de lectura. Al llegar a un cruce o una encrucijada en Alemania o en Francia, hay que hacer un gran esfuerzo de atención para descifrar los flechados y letreros que te indican hacia dónde debes tomar; eso crea un clima de tensión y atención no sólo a los extranjeros, sino también a los que viven allí, excepto a quienes habitan en la zona. De este modo, la cantidad de información destinada a facilitar el comportamiento de la gente en la ciudad se convierte en situación de tensión igual o peor que la falta de información. El hombre evade esas condiciones de stress, de fatiga, haciéndolas automáticas con el tiempo; pero vivir automatizado conduce a una degradación del espíritu.

Ahora bien, con el arte en la calle uno trata de despertar, si posible, otra lectura que no sea la de ese código represivo, condicionante y automatizador; una lectura inédita que nos despierte y nos conduzca hacia otros niveles de información, de conocimiento, de placer y de ver.

En las últimas décadas se han dado ya soluciones naturalistas, como introducir el paisaje en la ciudad, lo cual estimula la nostalgia de algo perdido, que es la vida en el campo, la antigua situación agraria que vivió el hombre. A ese deseo, tal vez, obedezca la moda actual de la ecología y del paisaje natural en la ciudad. Yo creo, pues, que el artista es —y será cada vez más— llamado a crear situaciones inéditas que constituyan el punto de

22 partida hacia otras sublimaciones.

**JMS** Sí, son de sobra conocidos los graves desajustes sociales derivados de la violenta erradicación del hombre de su estructura agraria, así como de la subsiguiente masificación y proletarización de enormes masas de extracción campesina en los barrios industriales. De igual modo, es fácil percibir los tremendos riesgos de alienación inherentes no ya sólo a la hipercodificación de los mensajes, sino sobre todo a ese deseo de control absoluto y de uniformización del comportamiento ciudadano por parte de la autoridad establecida, que se sirve de un amplio conjunto de no tan sutiles normas represivas para obligar al hombre a comportarse, vestirse, caminar, circular en carro o vivir de un determinado modo. Ahora bien, ¿qué puede en tales circunstancias aportar la obra de Cruz-Diez para contribuir a humanizar las ciudades modernas, y muy concretamente las ciudades de Venezuela?

**CCD** Imaginar, inventar, reflexionar, participar en equipos e instituciones que se propongan el ennoblecimiento del espíritu humano y el mejoramiento de la calidad de la vida del venezolano. Y calidad de vida no es necesariamente poseer dinero: es saber valorar y utilizar las cosas simples y nobles que nos da la vida y sus circunstancias.

**JMS** Es ya proverbial la discusión, todavía abierta, sobre cuál es el concepto justo que se ha de aplicar en este campo. Siguiendo la tesis de la Bauhaus, unos quieren lograr una "integración de las artes en la arquitectura"; otros hablan de "síntesis de las artes"; algunos, más prudentes, prefieren referirse sólo a una "intervención del artista en la arquitectura y la ciudad"; hay, por fin, quienes, siguiendo una tradición multiseccular, definen honestamente esa intervención del artista como "decoración" del espacio urbano-arquitectónico. Grandes artistas, como Giotto, Rafael, Rubens, Bernini, Tiepolo o Goya, se vanagloriaban del título de decoradores y sentían legítimo orgullo por poder decorar las iglesias o palacios más esplendorosos. Ese es también el término



usado aún hoy día en muchos países para tal tipo de intervenciones artísticas. En Francia, por ejemplo, todos los decretos y resoluciones que reglamentan el empleo del 1% del presupuesto edilicio para obras de arte en edificios públicos se refieren siempre a tales intervenciones artísticas con el término "decoración". ¿Cuál sería, a su juicio, la diferencia entre "integración", "síntesis", "intervención" y "decoración"? ¿Es posible llegar a una verdadera integración de las artes en el espacio urbano-arquitectónico? ¿Qué cualidades tendría que tener esa integración para que la obra de arte y su implante arquitectónico no se anulen mutuamente?

**CCD** Esa pregunta abarca muchas respuestas. Primeramente, el Bauhaus, además de los múltiples conceptos que plantea, produce un efecto de purgativo a una época decadente. Limpia y borra de la superficie lo accesorio y lo ornamental del pasado, que se había hecho una academia, un hábito. Pero, con el tiempo, la práctica del concepto Bauhaus también se volvió un hábito mecánico, no reflexivo. Frente a la costumbre anterior de llenarlo todo de ornamentación, se creó el hábito de no poner nada, de borrarlo todo, hasta el punto de que algunos arquitectos descartan totalmente que se pueda colocar una obra de arte en la pared o una escultura en el espacio. Ahora bien, ya estamos un poco lejos de los efectos Bauhaus, y el criterio es otro.

Lo fundamental, a mi juicio, es crear situaciones volumétricas y espaciales que permitan hacer olvidar o mitigar la imposición del tabicado del espacio que impone en muchos casos la solución arquitectónica —porque el espacio arquitectónico del hábitat es casi siempre un tabicado: cuatro muros con puertas y ventanas que, bien o mal, están allí para la eternidad; no son espacios con tabiques móviles que sean coherentes con la condición evolutiva y con las necesidades circunstanciales.

**23** A este propósito, quiero recordar una po-

sibilidad maravillosa que me hizo descubrir París. Nosotros vivimos en el París de Hausmann en un edificio de 1860; allí sólo los muros exteriores y unas cuantas paredes fundamentales que sostienen el volumen arquitectónico son de piedra; las restantes son de yeso y madera. Recuerdo que, a medida que aumentaba la familia o cambiábamos de situación económica, me fabricaba un cuarto. Con un serrucho cortaba el tabique de yeso de cinco centímetros, abría una puerta, o bien demolía algún tabique existente para hacer un espacio más grande. De manera que nuestra casa de ochenta metros cuadrados iba cambiando de aspecto y de comodidades periódicamente. Con mi mujer y nuestros hijos veíamos cómo redistribuir los muebles en relación con el nuevo espacio y las necesidades de la experiencia vital. En cambio en uno de los tantos viajes a Caracas, vivimos en el Parque Central, que como sabemos, está hecho de concreto armado. Un día se nos ocurrió colgar un cuadro en la pared. Me fue imposible clavar un clavo, tuve que pagarle a un profesional que poseía un revólver que clava por disparo sobre el concreto. En otro viaje quisimos cambiar el cuadro de sitio. Eso tampoco fue posible. Quitamos el cuadro y quedó allí un clavo para la eternidad, que todo el que llegaba nos preguntaba para qué servía. Ya no vivimos allí, pero estoy seguro de que el clavo sigue en su sitio. ¿Significa eso que la arquitectura moderna y sus técnicas son tan condicionantes como los códigos?

Eso me lleva a pensar si la arquitectura inamovible, como la concebimos hasta ahora, no está en contradicción con lo que es el hombre y sus necesidades: hoy necesito este espacio, mañana no. Hay además, otra circunstancia que se estableció a partir de Le Corbusier. Todos admiramos la belleza de sus obras, como la Capilla de Ronchamp, y admitimos sus postulados. Sin embargo, cosas muy graves han sucedido a partir de esas ideas. Despertó la codicia del constructor, del



explotador. Donde antes se diseñaba un espacio generoso de cuatro metros de altura, hoy los promotores de edificios hacen dos pisos, y así se institucionalizó la arquitectura del horror de las grandes aglomeraciones urbanas. Felizmente los gobiernos europeos ya eliminaron definitivamente este tipo de vivienda. Ya no se pueden construir más de seis pisos, pues han creado enormes problemas sociales de delincuencia, de demencia y de agresividad.

La otra respuesta a esta pregunta sería el término "decoración", que pareciera que hoy se usa en tono peyorativo o despectivo, y el artista se molesta. Sin embargo, la decoración tuvo título de nobleza cuando era una verdadera invención de arte. Por ejemplo, Botticelli pintó *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* como decoraciones para una fiesta de una sola noche. También en el período barroco, donde, según nos describe la historia, llega a plenitud la calidad de la vida, la belleza y el disfrute profundo del ser, muchas obras se hicieron como decoraciones, y como tales fueron consideradas. Ahora bien, el término decoración dejó de tener importancia y belleza cuando comenzaron a ser versiones o *pastiches* de las ideas y obras precedentes. Por eso la importancia y el papel decisivo del Bauhaus, que acabó con la decoración y arremetió contra todo aquello que era banal y mil veces repetido. Hoy la palabra decoración todavía lleva connotaciones de copia desmejorada de las grandes ideas.

De hecho, el arte cinético ha sufrido moda y, por lo tanto, un gran saqueo por parte de los decoradores y publicistas: muchas veces hemos visto nuestras ideas copiadas. En ese sentido, esas versiones sí se llaman decoración.

**JMS** A nivel de técnicas y materiales, ¿cuáles serían las intervenciones posibles del artista, y cuáles las más adecuadas en nuestros días? ¿Cree que la pintura, la escultura, el mosaico, el vitral, la herrería, el tapiz, la cerámica, y otros medios tradicionales tienen to-

davía cabida en ese campo? ¿Piensa que es factible descubrir todavía nuevas posibilidades para esos materiales tradicionales? ¿O piensa, por el contrario, que deben ser substituidos hoy por otras técnicas, materiales y medios de expresión plástica más contemporáneos, como el acero inoxidable, el plástico, el cemento armado, el aluminio, las resinas sintéticas, la electrónica, la computación, el rayo laser, etc.?

**CCD** En el pasado se hicieron divisiones técnicas: el artista era el hacedor, el artesano de las corporaciones, con sus secretos de oficio. Por otra parte, los artistas trabajaban en equipos, constituidos a veces por toda una familia, como en el caso de los hermanos Van Eyck, los Brueghel. Además los talleres tenían otra connotación: por ejemplo, en el de Verrocchio, había 48 asistentes, entre los cuales Leonardo da Vinci. Se fabricaban cuadros, campanas, estatuas, cerraduras, o cosas por el estilo. Pero todo eso era invención. Se establecieron entonces definiciones de los oficios y de los productos resultantes; se trabajaba con vidrio, bronce, estaño, pintura y otros medios tradicionales, al tiempo que se descubrían e inventaban nuevos materiales y nuevos procedimientos, de acuerdo con el oficio específico del artesano-artista. Hoy día, como el arte ya no es necesariamente un mero objeto en sí, que pretende ser más conceptual, esas barreras han desaparecido, como vemos en las nuevas generaciones de artistas que hacen instalaciones. De igual modo, Marisol usa la pintura, el volumen, la madera, la piedra, el bronce. Hoy no hay barreras que diferencien a un vitralista de un pintor o de un escultor. En mi caso, las esculturas que hago las llamo "estructuras". Con especificidad: "soporte de un acontecimiento cromático". Porque esos volúmenes y planos que he realizado en la ciudad tienen el propósito de provocar una situación plástica específica: mi discurso del color en continua transformación, y contemplando a la vez el problema volumétrico y espacial. También



uso nuevos materiales que esta época tan excepcional produce en sustitución de los del pasado. Soy partidario de utilizar todo lo que es de mi tiempo.

**JMS** Hay gente que considera que cualquier tipo de obra de arte (sobre todo, si es de un artista reconocido) se adapta bien a cualquier parte y circunstancia funcional o formal de la ciudad y el hábitat. Personalmente, pienso que cada intervención artística debe ser cuidadosamente proyectada para cada espacio preciso, y debe ser aceptada sólo si, por su volumen, escala, inercia visual, colores, materiales, y, eventualmente, su contenido conceptual, se adapta bien al diseño, materiales y funciones del específico espacio urbano-arquitectónico en el que va a implantarse. Considero que hay obras de arte que van bien para un centro recreativo o una plaza, pero no convienen para una oficina o un hospital; y viceversa. ¿Qué piensa Usted al respecto?

**CCD** El cinetismo nos ha obligado a tener otra formación y buscar otra información; ha despertado nuestra curiosidad por las conquistas de la época y nos propusimos cambiar la dialéctica entre el espectador y la obra. Creo que no todo tipo de artista puede intervenir en la arquitectura. Simplemente, o porque al artista no le interese o porque su discurso plástico no corresponda a la escala urbana o no guarde coherencia con el espacio urbano-arquitectónico. Lo esencial de una obra de integración es que vaya en beneficio del espacio, y no en su detrimento.

La proposición cinética es un discurso del tiempo y del espacio; no es un discurso referencial, como el de los góticos o el de los muralistas mexicanos. Entre las cosas fundamentales de una obra cinética integrada al espacio urbano-arquitectónico está su tiempo de lectura o capacidad de "llamado" en comparación con una obra referencial. No se trata de un juicio descalificativo, sino del análisis de su dialéctica. Por ejemplo, un mural de Die-

go Rivera o de Orozco, aparte de su belleza, su calidad plástica y su importancia histórica, yo lo veo, lo leo, lo descifro como si fuese un libro o una imagen fotográfica. Descifro un código referencial que tiene milenios en evolución para semejar la realidad sin llegar a serla; veo las figuras de Juárez, de los indios y demás personajes allí referenciados y los guardo en mi memoria. Cuando vuelvo a pasar frente al mural, todavía lo recuerdo, y posiblemente su "llamado" no me sea tan desconocido como la primera vez, e involuntariamente no lo vuelvo a ver. Pero, si ese espacio arquitectónico o soporte artístico fuese cambiante, evolutivo, y cada vez que lo contacto me da un resultado diferente por estar sometido a condiciones aleatorias de luz, de distancia o de ángulos de visión, entonces su "lectura" resultará más prolongada en el tiempo. Por eso, creo que la experiencia cinética es coherente o apropiada para espacios públicos o urbanos. Por más rápido que pase, la gente que transita por la Plaza Venezuela o por la de Barquisimeto o por los Silos de La Guaira siente el llamado de algo que aparentemente no vio. Eso no sucede con frecuencia en el espacio urbano con las obras referenciales del neoclásico: la estatua de Danton, que contemplé en su plaza cuando llegué por primera vez a París, podría dibujarla de memoria, aunque durante años he transitado frente a ella sin detenerme a volverla a ver.

**JMS** Admitamos que no todos los artistas están capacitados para intervenir en el espacio urbano-arquitectónico. Ahora bien, una vez que se ha determinado que tal artista puede intervenir en éste por su formación y sus capacidades, por su dominio de las dimensiones y la escala, podríamos preguntarnos si ese artista teóricamente capacitado podría intervenir en cualquier espacio o si, por el contrario, hay obras que tienen que ser reservadas para artistas poseedores de otra sensibilidad diferente, dependiendo de la forma o de las funciones que esa intervención requiera.



Sede Central de la Unión de Bancos Suícos.  
Zurich, Suiza.



**CCD** Esas intervenciones deben ser estudiadas por un equipo en el que se integre no sólo el arquitecto, el urbanista, el ingeniero, el topógrafo, el ecologista, sino también el artista, quien debe reflexionar junto con ese equipo humano sobre la solución a adoptar en cada caso.

En los siglos pasados una sola persona, el artista, lo concebía y lo realizaba todo; pero el parcelamiento del conocimiento sistemático establecido en las últimas décadas nos ha llevado a que la acción de artista y de realizador deba ser dividida entre muchos personajes de diversas profesiones y especialistas. Si en el equipo de arquitectos, ingenieros, urbanistas y promotores existiera la convicción de que el artista debe ser parte del equipo, llamarían al más conveniente para cada solución. Lo que ocurre es que simplemente eso no se plantea. Cuando se decide hacer un nuevo proyecto de edificio, fábrica, espacio urbano o ciudad, se llama al ingeniero, al arquitecto, al paisajista, al calculista, al geógrafo, al del aire acondicionado, pero no les pasa por la cabeza llamar al artista. Después, posiblemente, a alguien se le ocurre decir: "Caramba, mira qué espacio tan bonito ha quedado aquí. Valdría la pena poner una escultura. ¿Por qué no llamamos a tal artista?" Y llaman al primero que les venga a la memoria, sin que eso signifique que sea el más apropiado para el sitio. Lo lógico sería que, cuando se planifique algún proyecto urbano o arquitectónico, el artista ya esté incluido desde el principio en el equipo concepcor, como lo están los demás profesionales.

**JMS** Usted sugiere, en cierto modo, que regresemos a la tradición de otras épocas, como el Renacimiento y el Barroco, en las que el artista era quien diseñaba no sólo los espacios arquitectónicos y urbanos, sino las fiestas, el teatro, la ópera, las ceremonias (desde un funeral solemne hasta una boda), diseñando los constructos, el decorado, la iluminación, el vestuario.

**CCD** Exactamente. Y hay otra cosa fundamental. El artista incluido en ese comité que decide, en ocasiones puede aconsejar, basándose en su sensibilidad, que en ese lugar proyectado no se ponga ninguna obra de arte, porque puede suceder que el espacio sea ya de por sí tan hermoso, tan amplio y autónomo que no necesite ninguna pintura o escultura que se le añada. Muchas veces ése ha sido mi consejo. Porque no se trata de llenarlo todo de obras de arte. Una ciudad y un edificio llenos de esculturas o pinturas, sin punto de reposo visual, serían espantosos, y las obras de arte ya no se apreciarían, ni se verían por la sobresaturación.

**JMS** Podríamos también preguntarnos sobre los fines específicos que persigue la obra de arte "integrada" al ámbito arquitectónico y urbanístico. Para algunos, ésta debe restringirse a ser simple "decoración" para el "embellecimiento" de los lugares públicos y para el mero goce sensorial de la gente. Piensan otros que debe ser un signo visual que permita dar una identidad a ciertos espacios de la ciudad, o un hito de referencia visual para la orientación de los habitantes en el contexto urbano. Muchos afirman que la obra de arte en el espacio público debe convertirse en instrumento de sosiego y fruición estética e intelectual, y, eventualmente, en un catalizador que sensibilice y estimule la creatividad del individuo. Desde un enfoque más plural, otros estiman que ella debe transformarse en centro de atracción que estimule el encuentro social, y, como tal, en instrumento eficaz para el establecimiento de relaciones interpersonales de la comunidad en que se inserta. No pocos defienden incluso que la obra de arte urbana debe transformarse en objeto simbólico y simbolizador, en núcleo pregnante que contenga e irradie nuevos conceptos y nuevos mitos para substituir hoy a los antiguos mitos, ideas y símbolos materializados en las obras de arte con las que nuestros ancestros de pasadas centurias sembraron el territorio público de sus pue-



blos. ¿Qué opina Usted al respecto?

**CCD** Te has respondido tú mismo. Es eso, y algo más.

**JMS** Supongo que Usted quiere decir que, a veces, las obras artísticas urbanas pueden cumplir por separado alguna de las funciones señaladas por mí; mientras que, en ocasiones, algunas de dichas obras pueden condensar varias de esas funciones a la vez.

**CCD** Es cierto, pero, si el equipo o comité que decide llama al artista más calificado y eficaz en función de lo que se quiere expresar en cada caso, no se correría ese riesgo. Quiero señalar además otra cosa. El artista miembro del comité no necesariamente tiene que producir "objetos de arte": en algunos momentos —y eso lo he hecho yo varias veces— tiene que producir ideas o sugerencias, como, por ejemplo, que ese espacio debe ser tratado con plantas, o con agua, o sin árboles, o debe ser más alto, etc.

**JMS** Me interesaría tener una respuesta más precisa a la última cuestión que le planteé antes. Es decir, si, en las condiciones específicas de la sociedad y la urbe contemporáneas, la obra de arte puede todavía convertirse en objeto simbólico y simbolizador, en emblema que encierre símbolos, ideas o mitos nuevos que substituyan a los utilizados en otras épocas o culturas, y que hoy ya casi nadie utiliza en público, como son los símbolos religiosos, los patrióticos, los literarios, los históricos o los diversos derivados de las ideologías más dispares.

**CCD** De hecho, lo único que suscita por cierto tiempo el interés de los mecanismos condicionadores es la originalidad, lo inédito, y esto se observa muy bien en la publicidad. Si un artista logra crear y estructurar una situación inédita, su obra se convertirá en un nuevo símbolo, en un mito moderno.

En el campo de la publicidad y del mercadeo, que es la salsa del sistema económico y social que planetariamente se ha escogido, es muy notoria la diferencia entre los ameri-

canos y los japoneses. Los americanos, con un criterio conservador y sin mucho riesgo, fabrican cosas de acuerdo con los gustos y expectativas existentes. Mientras que los japoneses no complacen los gustos tradicionales, sino que inventan cosas que no existen en el mercado, crean nuevas necesidades y motivaciones en base a lo inédito. De ahí su éxito sobre los americanos y europeos.

**JMS** ¿No existe el riesgo de que la obra de arte "integrada" a la arquitectura permanezca al final como una mera porción más de la circunstancia ambiente, de la que el habitante no se dé ni siquiera cuenta, como un elemento más, frío y estático, del cuadro construido? ¿No podría suceder que nos pongan aquí un semáforo, allá una publicidad, en tal parte una señalización, y en otro lado una obra de arte que nadie observa, porque se convierte en un "objeto" más del paisaje o del mobiliario urbano?

**CCD** Creo que esa pregunta ya la he respondido. Si la obra es original, poderosamente plástica y nueva, que no está dentro de los códigos conocidos o establecidos, se convierte, por supuesto, en una referencia, en un hito o en un llamado.

**JMS** En realidad, mi pregunta anterior responde a una inquietud real. Como son tan fuertes los estímulos visuales que nos ofrece la ciudad contemporánea, no sólo por la agresividad de los volúmenes construidos, de los edificios, calles y viaductos, sino por el conjunto de informaciones supletorias y de "ruidos" sensoriales, como son la publicidad, las vitrinas, los carteles, los carros, la multitud apresurada, y todas esas cosas que pueblan y contaminan el paisaje urbano, ¿qué características —ésta es mi pregunta muy concreta— tendría que poseer la obra de arte para sobresalir y competir con eficacia frente a tanta interferencia sensorial?

**CCD** Como acabo de decir, no ser derivativa ni parecerse a nada de lo que está en juego dentro de la gran cacofonía urbana. Te-



nemos un caso muy típico aquí en Caracas: la obra de Soto en Chacaíto, a pesar de estar rodeada por toda clase de letreros, publicidad y de "mobiliario urbano", nadie pasa indiferente ante ella. De igual modo, la Plaza Venezuela está atiborrada de tráfico, de señalizaciones y de árboles, y, sin embargo, la obra de Alejandro Otero, la de Soto y la mía manifiestan su presencia y se ven, porque son hitos distintos a todas las codificaciones establecidas.

No olvidemos la diferencia entre los mecanismos del arte y los de la comunicación visual. Es algo similar a la diferencia que siempre he señalado entre lo que yo creo que es diseño y el arte. Arte es expresión, comunicación, descubrimiento e invención. Es crear situaciones inéditas y originales con las cuales yo me expreso y me comunico. En cambio el diseño está sometido a los mecanismos de consumo, rentabilidad y eficacia. En eso radica su belleza, su importancia y su gran reto. Por ejemplo, un libro está bien diseñado cuando es bello y me da placer leerlo, sin tomar en cuenta su contenido literario, que es parte de otra valoración. En cambio, si yo lo diseño inventando nuevas maneras de leer, complicando su lectura y su compaginar, estoy contradiciendo la función y especificidad de un libro y tocando los linderos de las libertades del arte. Un libro es un producto utilitario, como un cuchillo o una silla. Yo nunca compraré un cuchillo que no corte o que me corte, ni una silla donde no pueda sentarme cómodamente. Una silla, si es estéticamente bella, mucho mejor, pero ante todo, al sentarme, debo sentirme cómodo.

**JMS** Teniendo en cuenta los constantes, bruscos y hoy cada vez más rápidos cambios de modas artísticas y gustos estéticos, ¿no sería prudente que las intervenciones artísticas en la arquitectura tuviesen un carácter temporal y reversible? Si ya resulta extremadamente difícil preservar en nuestras ciudades modernas las manifestaciones plásticas de

otros siglos, a pesar de haber sido producidas por una sensibilidad plural, por una estética socializada o compartida, por un "inconsciente colectivo", ¿no es previsible que generaciones futuras descarten sin ambages muchas de las actuales intervenciones artísticas en el espacio urbano-arquitectónico, surgidas ellas del peculiar gusto de un creador individual?

**CCD** Eso ya ha sucedido con frecuencia, y puede seguir pasando. Muchas obras han desaparecido del contexto urbano y han sido cambiadas de sitio o relegadas a depósitos municipales. La estatuaría neoclásica se conserva y tiene su encanto, porque es auténtica y es producto de la reflexión y el espíritu del siglo XIX. Las obras de los clásicos y de los modernos importantes no han desaparecido. Las entradas a las estaciones del metro de París creadas durante el período del art nouveau por Guimard, aunque no son propiamente arte, sino diseño, las han conservado, porque expresan con gran calidad su época. Así sucederá también con la nuestra: las obras que la representan bien se conservarán.

**JMS** Podemos ahondar el problema refiriéndolo a las propias obras realizadas por Usted. En ellas se complementan dos elementos antagónicos: por una parte, lo efímero de la situación perceptiva que cada obra propone, por la percepción constantemente cambiante que tenemos de ella; por otra parte, la permanencia o absolutez del soporte de la obra. Y es a este último aspecto al que se refiere mi interrogante: me pregunto si también en su calidad de objeto o soporte material —y no sólo en la de situación o cualidad perceptiva— la obra de intervención urbana debería ser efímera, provisional, intercambiable.

**CCD** Hay obras que las he pensado y realizado así, con la intención de que no duren, que no sean permanentes. Por ejemplo, he pintado la Plaza de La Pastora o pasos peatonales en varias ciudades, he hecho proyecciones luminosas en el espacio. Otras obras han sido realizadas con carácter de espectáculo, como



las Medusas Cromáticas sobre el cielo de Marsella, dentro del concepto de romper códigos buscando otros soportes del arte, desatar otras reacciones diferentes a los comportamientos mecánicos y automáticos, propios de los habitantes de las ciudades contemporáneas.

**JMS** Para evitar los frecuentes abusos de arbitrariedad por parte de algunos artistas en sus intervenciones urbanas, y para disminuir en lo posible el riesgo de "integraciones" desafortunadas e irreparables, se hace necesario que cada proyecto de intervención sea analizado y evaluado con puntilloso rigor por un comité de expertos, entre los que, además del arquitecto y del artista directamente concernidos, debería haber también otros arquitectos, urbanistas, paisajistas y críticos de arte. ¿No cree que en este comité debería haber igualmente sociólogos y psicólogos del medio ambiente, que puedan aportar sus análisis profesionales sobre el comportamiento ciudadano en ese particular espacio urbano? ¿No cree que debería haber también algunos representantes calificados de la comunidad o sector urbano al que va destinada la intervención artística? Recuerdo que en la Universidad de la Sorbona, los dos profesores de un seminario de "Psicología del Medio Ambiente" nos mostraban los resultados de una serie de tests que pretendían medir y evaluar las vivencias e impresiones del público ante tal o cual sector del medio ambiente urbano, en función de sus particulares condiciones físicas: evaluaban en qué medida tal barrio industrial era percibido por los habitantes y transeúntes como algo agresivo o alienante, y en qué medida tal otro sector de la ciudad era percibido como algo relajante o facilitador de relaciones interpersonales. La verdad es que a mí no me convenía mucho la supuesta exactitud y cientificidad de esas pruebas. Sin embargo, me pregunto si esos sociólogos y psicólogos del medio ambiente, que han pasado toda su vida estudiando el comportamiento de la gente en los diversos ambientes urbanos, no deberían for-

mar parte de ese comité encargado de decidir sobre la eventual implantación de obras de arte en la ciudad. Y me pregunto igualmente si representantes calificados de la comunidad de usuarios de ese particular espacio urbano-arquitectónico no deberían también participar en ese comité.

**CCD** Hacer participar a los usuarios, no. Porque el resultado sería como el de esos Premios Populares en los Salones, que siempre se lo otorgan a la peor pintura y la más tradicional. No olvides que la masa, como ente, es lo más conservador que existe: no le gusta que le muevan la poltrona donde está cómodamente sentada. El individuo es revolucionario, la opinión de la masa es conservadora.

**JMS** Me estoy refiriendo a usuarios calificados, a profesionales universitarios, a intelectuales, a gente con la debida sensibilidad y criterio.

**CCD** Todas esas personas pueden participar en el planteamiento global del espacio y el proyecto. Pero el artista tiene que dar una solución y defender sus ideas, para que su propósito se realice. Por eso digo que el artista contemporáneo llamado a intervenir en las ciudades y en el hábitat debe tener en lo posible una formación integral que le permita hablar con propiedad ante las otras disciplinas.

**JMS** Hablaremos después de este último punto, que es algo que me preocupa mucho. Ahora bien, para facilitar el resultado exitoso en la "integración" de la obra de arte a la arquitectura, se hace obligado que artista y arquitecto (y/o urbanista) lleguen a concordancias esenciales en un diálogo que se debe establecer desde el momento mismo —y no después— de la gestación del proyecto urbano-arquitectónico. En este difícil diálogo, ¿cuál debe ser, a su juicio, el papel del artista frente al arquitecto o urbanista? ¿Cuáles deben ser sus relaciones y funciones respectivas en ese campo? ¿Quién debe conservar la primacía en la responsabilidad y la última decisión en caso de discrepancia de pareceres?



Sala de Máquinas N° 2 de la Central Hidroeléctrica "Río Leoní"  
Guri- Estado Bolívar- Venezuela



Sala de Máquinas N° 1



**CCD** El artista decimonónico megalómano, absolutista, autoritario, no tiene lugar, porque se trata de un trabajo en equipo. La solución propuesta por mí, como artista, puede no ser conveniente, porque un arquitecto en un momento dado puede tener mayor información y noción del espacio que yo. Eso hace necesario el diálogo entre artista y arquitecto. El arquitecto debe permitirme comprender las necesidades urbanísticas y arquitectónicas para que yo pueda intervenir con eficacia y sin traicionar ni mi trabajo ni mi discurso, que es fundamental. En ese diálogo a veces el arquitecto me ha dicho: "Aquí podría ir una obra tuya." Y yo he tenido que decirle: "No, aquí no tiene sentido, porque no se revelaría el discurso que pretendo dar. Aquel otro espacio es mucho más noble y mejor para mi obra, porque existen condiciones más adecuadas para que se ennoblezca, y mi obra se cumpla en plenitud." Es el diálogo al que hay que llegar; no se trata de imposición ni de sumisión, sino de discusión, de entendimiento y compenetración mutuas.

**JMS** A este propósito, puede ser citado como ejemplo el de la *Cromoestructura Radial de Barquisimeto*, en la que la opinión del ingeniero que realizó las estructuras fue fundamental para modificar el diseño inicialmente previsto por Usted, lo que permitió lograr un resultado más eficaz. Esto no sólo no dañó a la obra, sino que, por el contrario, la puso en mayor relieve.

**CCD** En casi todas las intervenciones urbanas o arquitectónicas que he realizado he seguido consejos y he rechazado. Las soluciones a las que hemos llegado han sido casi siempre acertadas, pero en muchos casos son verdaderas batallas conceptuales entre los conocimientos técnicos y espaciales y los imperativos de mi discurso plástico. Por eso, cada obra realizada es un aprendizaje, un enriquecimiento y un reto.

**JMS** ¿En qué medida y circunstancias el  
30 artista debe luchar por imponer su criterio por

encima de los planificadores urbanos y los arquitectos?

**CCD** Mi postulado es crear una situación inédita, en transformación continua, en la que se establezca un diálogo permanente y mucho mayor entre los que viven en ese lugar o transitan por él. Primeramente, propongo el sitio que creo más conveniente para el funcionamiento de la obra. Luego comienza el diálogo y el intercambio de ideas entre arquitectos, ingenieros, técnicos y artista. Ellos pueden afirmar que esa obra no es conveniente allí, porque hay tráfico o puede producir un efecto contrario al que se desea. Entonces me adapto, y buscamos una solución que no traicione mis conceptos y permita la expresión adecuada de mi discurso plástico, y a la vez que enaltezca el espacio arquitectónico. Si no es posible llegar a un acuerdo, rechazo la proposición.

**JMS** Para evitar que el medio ambiente urbano se degrade y deshumanice aún más por culpa de desafortunadas "integraciones artísticas", ¿qué tipo de artista puede intervenir en ese medio? ¿Qué conocimientos humanos, científicos y técnicos, complementarios a las artes plásticas, deberá poseer en algún grado el artista para "integrar" correctamente su obra al hábitat?

**CCD** El ambiente urbano podría degradarse aún más si no se toman en cuenta las consideraciones que he expuesto antes. No se pueden instalar obras sin antes hacer consideraciones del lugar, del espacio, qué tipo de obra y qué nivel de artista debe llamarse. Pero en esta decisión tienen gran responsabilidad los promotores privados y el Estado, que son los únicos que generan encargos a nivel urbano. Hacia ellos habrá que dirigir la información que aquí estamos generando, y no sólo a los arquitectos y urbanistas.

**JMS** Pero, aparte de eso, imagino que el artista que interviene en la arquitectura debe conocer no sólo de colores, pinceles o aspectos meramente plásticos, sino también de otras



muchas cosas más modernas y técnicas, como, por ejemplo, diseño industrial y computación. ¿Qué tipo de formación específica debería tener ese artista?

**CCD** Creo que es fundamental conocer de diseño, para que nos permita la utilización y optimización de los materiales, tomando en cuenta el factor económico. Si trabajo en acero inoxidable, que es tan costoso, tengo que diseñar mis módulos en función de las dimensiones de la plancha, para no perder material innecesariamente. Hay que tener un conocimiento bastante amplio de la tecnología de los materiales, sus propiedades físicas, si se pueden plegar, soldar, etc. No puedo utilizar el plexiglás a pleno sol, porque se degrada rápidamente. Por ejemplo, en mi obra de la Plaza Venezuela de Caracas, utilicé los colores en cerámica, que son, junto con los colores cocidos en esmalte sobre metal, los únicos que resisten con permanencia al sol y a la intemperie, en esas condiciones climáticas; los otros se desvanecen antes de diez años. En un primer momento, pensé hacer los módulos en concreto pintado, pero ese material no tiene la precisión que exige mi trabajo —y aquí insisto de nuevo en eso de no dejar que se traicionen los conceptos propios por el desconocimiento de la tecnología o por las insinuaciones de los técnicos. Tenía que hacerlo en metal, pero no en hierro, porque con el tiempo se oxida. Lo hice con módulos de aluminio revestidos de cerámica, sabiendo que tienen coeficientes de dilatación diferentes. Para resolver ese problema ideé una solución consistente en perforar cada módulo de aluminio de la estructura-soporte con dos hileras de huecos avellanados que dejaron una cavidad, de modo que, al colarse por los agujeros y solidificarse en las cavidades, las bolitas del pegamento de sujeción de la cerámica se convirtieron en otros tantos remaches o cabezas de clavos que impiden la caída de las piezas de cerámica, a pesar del diferente coeficiente de dilatación de ambos materiales. Esos son,

pues, conocimientos de diseño y de materiales, que el artista debería poseer.

**JMS** Hablamos entonces de un artista que, además de tener un conocimiento profundo de su oficio plástico, conoce también a fondo el diseño industrial y la tecnología de materiales y herramientas. ¿Piensa Usted que debe tener también conocimientos de filosofía, literatura o otras disciplinas humanísticas?

**CCD** El conocimiento de la tecnología es propio de todo pintor, incluso del que trabaja sobre tela: él sabe cómo y cuándo debe o no mezclar un color con otro, cómo preparar una tela para que no se le despeguen o craqueen los colores. Por supuesto, los artistas académicos del pasado eran más técnicos que los de ahora, que pueden comprar los colores en una tienda por departamentos. Pero, además de eso, el artista moderno obligatoriamente debe tener una formación o una información histórica, filosófica, económica y política amplia. El artista siempre ha sido alguien que, por intuición o instinto, por información o conocimiento, describe su tiempo, porque sabe hacer el gran resumen de éste.

**JMS** ¿En qué medida las intervenciones urbano-arquitectónicas que Usted ha realizado pueden ser consideradas adecuadas, de acuerdo con lo que hasta ahora hemos expresado? ¿Será precisamente por lo que Usted ha repetido tantas veces, es decir, porque plantean situaciones inéditas?

**CCD** Sí, de eso se trata. Y cada obra es para mí un reto y una gran responsabilidad, porque exige de mí un análisis desde muchísimos puntos de vista. El ángulo de visión, el ambiente, el color, la vialidad, la escala, los costos, el tiempo de realización..., todo. No es suficiente hacer sólo un pequeño croquis o una maqueta. Voy al sitio y hago experimentos a escala natural, a veces llevo unas maderas y herramientas para experimentar visualmente qué tamaño debería tener la obra, porque, en abstracto o sobre la mesa de dibujo, no podría decidirlo. Tengo que verlo en el sitio, porque



los acontecimientos que me interesa revelar se hacen evidentes o no, dependiendo de la escala que yo le dé a la obra.

**JMS** Sí, a decir verdad, una de las cosas que más sorprenden en sus trabajos urbano-arquitectónicos es el largo, sistemático y minucioso proceso de preparación que Usted desarrolla, basándose no sólo en croquis y planos de masa, sino también en detallados estudios matemáticos, geométricos, tecnológicos, etc. Se ve claramente que no es una intervención hecha a la carrera, sino un estudio científico de cada intervención particular.

**CCD** La gente, al ver mis *Fisicromías*, comenta sobre la perfección con que están realizadas. Y yo les digo que eso es producto del fracaso. De haber fracasado muchas veces y tener la voluntad de recomenzar; por eso, digo que mi pote de basura es millonario. ¡Hay que ver la cantidad de cosas que boto a la basura, cosas que me cuestan mucho dinero, hechas con materiales costosos, sin contar el empleo de tiempo, con personal pagado para realizar algo que al final va a la basural! Mi preocupación es que mi discurso sea lo más perfecto posible, con una lectura perfecta, que permita que la gente reciba con claridad lo que quiero decir. Eso exige paciencia y gran concentración. Ya no puedo equivocarme.

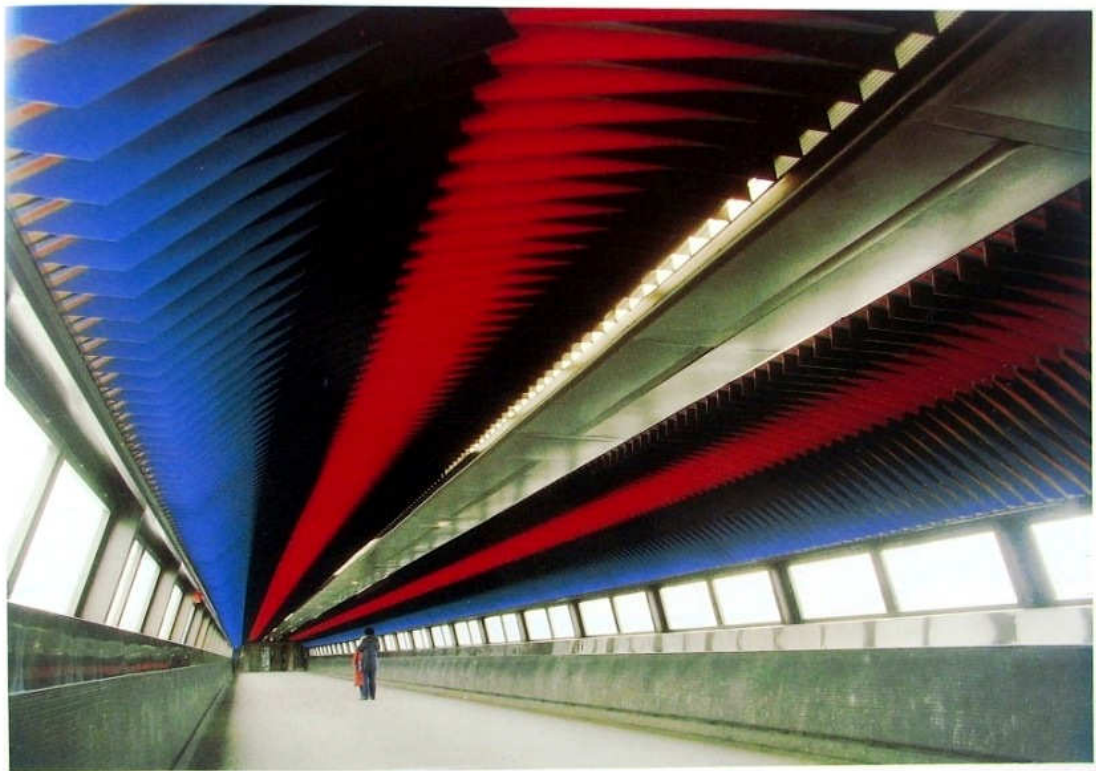
El nivel de exigencias que me he impuesto es muy alto. Hay mil fusiles apuntándome, y nadie me perdonará que me equivoque. Entonces, cuando me piden una obra, sea para un espacio urbano o para una colección privada, se me produce una mezcla de placer y de angustia que me pone tenso y preocupado, por el deseo de hacerlo cada vez mejor. Es cierto que mi experiencia en ese campo y mi disciplina me impulsan a preverlo todo, sin dejar nada al azar y estudiando concienzudamente y por largo tiempo lo que pasa en ese sitio, las dimensiones y armonía cromática que debo dar a la obra, el modo como debo construirla, etc. Todo eso me ha proporcionado un conocimiento bastante vasto, además de todo

lo que en cada intervención aprendo con los arquitectos e ingenieros y técnicos; por eso, muchas veces doy las sugerencias correctas a un problema, porque ya estamos hablando casi el mismo lenguaje. No sé cuáles son los procedimientos que ellos utilizan para calcular la resistencia de una determinada viga, pero tengo ya el instinto del sistema que es capaz de funcionar. Otra de las cosas que debería considerar el artista que interviene en la arquitectura o la ciudad es la conciencia de las posibilidades económicas, debido a que hay que someterse a presupuestos. También hay que estar seguro de lo que se está diseñando, porque, a esos niveles de costos, no puedes decir cuando ves el resultado: "No me gusta la obra, échela abajo."

Creo también que el artista debe ser el director de la ejecución de su obra. En mi caso, los métodos de realización los he experimentado todos, sé cómo se hace y, además, lo puedo hacer yo mismo. Por eso, cuando doy a alguien las instrucciones, le digo: "Posiblemente todo lo que Usted me va a sugerir ahora para trabajar menos, ya lo experimenté y fracasé. La solución correcta es ésta." Eso me ha pasado muchas veces, hasta en cosas mecánicas. Para poder controlar mi discurso, siempre me planteo el asunto así: "Si yo hiciera esa cosa, ¿cómo la haría?"

**JMS** Lo que está Usted diciendo es muy lógico. Y, en su caso, eso vale a tres niveles: en el nivel plástico, porque en cada intervención urbana Usted estudia minuciosamente el tipo de colores, de gamas, de formas geométricas de la estructura; en el nivel arquitectónico y paisajístico, porque estudia la escala, el tipo de competencia con los volúmenes arquitectónicos o con los restantes elementos del paisaje citadino; y en el nivel tecnológico, porque analiza a fondo qué materiales, recursos técnicos y soluciones científicas son convenientes. De hecho, algo que también sorprende en su obra es encontrar que, por debajo de la extremadamente perfecta y elegante epider-





mis de la obra, se esconde una estructura interna muy compleja y eficaz.

**CCD** Pero esa estructura el espectador no debe sentirla, porque no tiene interés plástico. En el fondo, ¿que nos importan las cien sesiones que le dio Picasso al *Retrato de Gertrude Stein*, o los meses de trabajo que Cézanne dedicó a las *Grandes Bañistas*, o las tres horas que posó Napoleón para el retrato que le hizo David? La extrema complejidad de la estructura subyacente no debe ser parte del discurso llano y directo, que es lo que me interesa.

**JMS** Es interesante, sin embargo, destacar en el interior de esa estructura la compleja red de problemas que han tenido que resolverse para lograr ese discurso plástico tan evidente y directo: ya antes mencionábamos, por ejemplo, en la obra de la Plaza Venezuela, los dieciséis agujeros avellanados en cada módulo de aluminio, para lograr que las "cabezas" de pegamento aseguren las piezas de cerámica en cualquier eventualidad de dilatación natural o fuerza mecánica aleatoria. Ese tipo de cuestiones es muy importante.

**CCD** Y fascinante.

**JMS** Tanto es así que es útil que el público lo conozca. Y eso es lo que intentaremos mostrar en el montaje de su exposición sobre sus intervenciones en la arquitectura: eso permitirá apreciar que detrás de cada una de sus obras hay un sólido discurso técnico.

**CCD** Si no tomas la obra por completo en tus manos, no controlarás el resultado. Uno debe procurar que su opinión o su discurso pueda ser percibido tal cual como lo pensó. Al darle a otro para que interprete la realización de tu obra, corres el mismo riesgo que cuando le dices a la secretaria que te escriba el discurso de esta noche. Claro, con menos riesgo, porque el soporte es una hoja de papel, y no una estructura de concreto o de acero.

**JMS** Como le sucede a sus otros trabajos de escala más íntima, casi todas las realizaciones que Usted ha hecho para el ámbito ur-

bano-arquitectónico están basadas esencialmente en puros recursos bidimensionales, como son el color y el soporte plano. ¿No comporta eso el grave riesgo de que ellas queden demasiado dominadas y absorbidas por los fuertes volúmenes arquitectónicos, de que se perciban sólo como la mera epidermis —superficial y, por tanto, eliminable— de una forma constructivo-arquitectónica mucho más determinante e impositiva? ¿No sería mejor trabajar con volúmenes escultóricos que tuviesen mayor carácter y fuerza frente a la arquitectura?

**CCD** Los conceptos han cambiado. En el pasado, como lo fue la pintura, la escultura era referencial, y su volumetría y espacialidad estaban en función de la reconstitución de la realidad y de detener y perpetuar lo efímero de esa realidad. Pero, con Julio González y más tarde con Arp, surgen otras soluciones espaciales y volumétricas que nos conducen a los minimalistas, a Richard Serra y tantos otros importantes contemporáneos. González utiliza por primera vez la lámina metálica, la soldadura, los recursos industriales, los elementos planos. Así la escultura volumétrica —en el sentido académico— desaparece. En el cine-tismo, y específicamente en mi obra, esos elementos son un soporte situacional. Por eso, los llamo "soportes de acontecimiento cromático", al margen de que estén sobre un muro, en el espacio o sobre un soporte metálico, como la *Cromoestructura Radial de Barquisimeto* o la gran *Fisicromía para Madrid*, yo las llamo "estructuras", porque soportan un acontecimiento cromático participativo que evoluciona en el espacio. En la obra de Barquisimeto, a medida que tú te desplazas vehicularmente en torno a ella, grandes prismas suben como si estuviesen movidos mecánicamente, y, cuando miras hacia atrás, bajan como si fuesen balancines. Como es radial y a esas dimensiones, se crea un resultado geométrico variable. El espectador, al avanzar, va percibiendo un juego de polígonos y trapecios que van modi-



ficando su forma.

**JMS** Su obra es un mero soporte variable para el acontecimiento cromático, soporte que puede ser una serie de gigantescos planos metálicos, como los de Barquisimeto, el globo de una Medusa, las rayas de un paso peatonal, la pared del túnel del metro, o cosas por el estilo.

**CCD** Eso es. Lo importante es lo que sucede, lo que se produce como acontecimiento. El soporte, como en el caso de las Medusas, está supeditado al acontecimiento.

**JMS** No dejan de sorprender ciertas aparentes contradicciones en la esencia misma de sus obras. Las diversas proposiciones plásticas que Usted ha formulado son muy intelectuales, porque se basan en profundas investigaciones científicas y filosóficas sobre el color; y, sin embargo, Usted pretende que el espectador las disfrute sin intelectualismos, sólo con los sentidos y con una sensibilidad totalmente inocente. Por otra parte, define su arte como algo de todo racional (no como un engendro romántico o fruto del instinto), por cuanto es una invención programada por el intelecto; no obstante, asegura que sus propuestas se basan en algo elemental que habla directo a los sentidos, planteándoles la evidencia de los colores, y que, por tanto, ellas no necesitan de códigos ni de formación intelectual para ser apreciadas. ¿Qué relación desea Usted establecer en su obra entre arte y ciencia, entre intelecto y sensibilidad, entre razón, emotividad e imaginación?

**CCD** La complejidad de la estructuración de la obra no necesariamente va en la misma proporción de los resultados de comunicación. Una obra simple puede comunicar mucho, y una muy complicada no comunicar nada. La complejidad matemática y esotérica que está a la base de la elaboración de *La Virgen de la Silla* de Rafael no la siente el espectador común. Igual sucede con las obras de Leonardo y con las del período barroco: su estructuración es extremadamente compleja, y su lec-

tura simple y directa. Pero, tal vez, sin esa complejidad estructural no hubieran podido llegar a tal nivel de belleza.

**JMS** Como en el caso de las Stanze Vaticane de Rafael, con aquellas complejas y matematizadas composiciones perspectivicas presentes, por ejemplo, en la Escuela de Atenas o en el Heliodoro expulsado del templo.

**CCD** Sí. Son de una enorme complejidad matemática. Es lo mismo que quiero decir en mi libro *Reflexión sobre el color sobre "la eficacia de una evidencia"*. Estoy convencido de que, cuanto más profundice en el conocimiento del color, más podré hacer evidente y simple mi discurso, tal como lo haría un científico. Por eso, ciencia y arte van siempre en paralelo. Tienen como denominador común la desconfianza en los conceptos establecidos, el deseo de modificar situaciones, e ir siempre más allá en el conocimiento.

Cuando llego a estructurar mis módulos lineales de acontecimiento cromático, no lo hago como simple decisión estética, sino con el propósito de ampliar en el espectador los límites de la visión normal —por eso, algunas personas me dicen que hacen mal a la vista—: les estoy revelando otros campos de captación que siempre han existido, pero no tenían el código para leerlo.

Es una mecánica paralela a la ciencia que funciona con lo imponderable del arte. Y una obra de arte es, ante todo, la materialización de un concepto aplicado sobre un soporte que podemos llamar cuadro o escultura o lo que se nos ocurra.

Todas las obras que hago son soportes de una reflexión, que cada vez pretendo hacerlas más legibles y directas, porque trabajo el mundo del color, que es eminentemente afectivo. Tan afectivo como la música y la poesía. Una frase poética o un acorde de sol mayor pueden llegar a ser tan eróticos como una encendida armonía de rojos. Todos los colores y todas las armonías son bellos, pero los rechazamos o los aceptamos por voluntad afectiva.

tiva, no por decisión lógica, felizmente...

**JMS** En última instancia, Usted reserva lo intelectual para el creador que hace la obra, y lo sensorial y lo emotivo para quien la percibe. Según eso, ¿cuales son los sentimientos, ideas o valores que desea Usted suscitar específicamente con sus obras de intervención urbano-arquitectónica?

**CCD** Si vamos a lo más profundo, sería el lograr desatar el asombro y la revelación. Cada obra que hago, genera sorpresas que trato de dominar para enriquecer mi discurso. Quisiera comunicar y despertar la capacidad de asombro por las cosas mas sutiles a una sociedad que parece haberla perdido. Quizás por las circunstancias de masificación e hipersaturación de estímulos perceptivos que antes hemos mencionado.

Caracas, 18 de abril de 1991







**Homenaje a Don Andrés Bello**  
Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela

# CARLOS EN LA CRUZ-DIEZ ARQUITECTURA

## **Centro Cultural Consolidado**

Caracas, 30 de mayo - 30 de junio de 1991

Exposición n° 3

Catálogo n° 3

Coordinación general

Rita Salvestrini

Producción editorial

Centro de Arte CRISOL

Traducciones del francés, inglés e italiano

José María Salvador

Textos del panel didáctico y de la visita guiada grabada

José María Salvador

Diseño gráfico

John Lange

Pedro Mancilla

Fotografías

Fotos de obras:

Alfredo Boulton,

Archivo Taller Cruz-Diez,

C.L. Montañez

y Nelson Garrido

Fotos del artista:

Gustavo Oramas

Fotocomposición

Vidal, srl.

Impresión

Editorial Arte

Edición

1.000 ejemplares

Depósito Legal: ISBN 980-07-0437-X